

## Fahrten, Verwandlungen. Ins Schreiben unterwegs

»Andreas Leuchter, 42, fuhr ungern rückwärts. Aber nun saß er, wo ihn ein Schlenker des Zugs Basel-Lausanne hingeworfen hatte, auf dem ersten freien Platz in einem Abteil zweiter Klasse. [...] Beim Zurückstolpern durch den fahrenden Zug hatte er das Gefühl gehabt, dahin zurückzuschwimmen, woher er gekommen war, und zugleich von einer übermächtigen Strömung immer weiter ins Bodenlose abgetrieben zu werden. Er hielt sich am langen Bügel des Koffers fest, den er hinter sich herzog und den Catherine »Hündchen« nannte. Plötzlich hatte ihn ein Exzeß von Fliehkraft gezwungen, sich zu setzen, an der ersten besten Stelle. Er setzte sich mit einem Eklat, als wolle er verkünden: *Enfin, me voilà!*«<sup>1</sup> Der Cellist Andreas Leuchter ist unterwegs von Basel nach Paris; in Lausanne wird er mit seiner Freundin den TGV besteigen. Zur Zeit der erzählten Handlung, März 1987, liegt der Anschluß der Nordwestschweiz an das französische Schnellzugsnetz noch in weiter Ferne. Aber die Jura-Linie hat ihre Tücken, es handelt sich um eine extrem kurvenreiche Strecke. Die Kalamitäten begannen für den genialen, aber in Alltags- wie in Liebesdingen leicht in Ratlosigkeit verfallenden Musiker schon vor der Abfahrt am Bahnhof Basel SBB.

Unter der gemalten Rheinlandschaft der Bahnhofshalle verbringt der Reisende seine Zeit mit einem ausgedehnten Frühstück und ist deshalb drauf und dran,

die Abfahrt des Zuges zu verpassen. »Er war mit einem warnenden Pfiff zusammen in den letzten Wagen gesprungen und hatte durch den ganzen Zug nach vorn laufen müssen, um die Wagen der ersten Klasse zu erreichen.« Leider ist dort alles mit einer Honoratiorengesellschaft belegt, und der Fahrgast muß, nachdem er sich zuerst schon mühsam zur Zugspitze vorgearbeitet hatte, nun denselben Weg wieder retour auf sich nehmen. Bis schließlich die geschilderte Schleuder-Attacke dafür sorgt, daß Leuchter, ganz gegen seine Gewohnheit, sich auf einem Platz in Rückwärtsrichtung niederlassen muß, in einem Zweiter-Klasse-Abteil, wo Enge und Hektik ihn daran hindern, die Partitur seines Konzertes in der erforderlichen Ruhe zu studieren.

Der Romananfang von Adolf Muschg's *Eikan, du bist spät* nimmt die Umstände und Begleiterscheinungen des Reisens sehr genau. Nicht, um das Ungemach des mobilen Menschen auszubreiten und damit die wohlfeile Zustimmung geplagter Bahnreisender zu ernten. Wenn Muschg's Protagonist zwar frühzeitig am Bahnhof eintrifft, aber erst in letzter Sekunde zum Zuge kommt, dann bündelt sich in der kleinen Szene auf prägnante Weise ein Grundmuster seiner Persönlichkeit und damit das Titel-Motiv des Romans. Verspätung, Spätheit, Zuspätkommen; der Held, ein Mann Anfang vierzig, mag objektiv keinen Grund haben, sein Lebensalter zu bedauern; doch steht er im Begriff, immer wieder den Fehler einer verpaßten Chance zu wiederholen. Andreas Leuchters schwieriger Gegenpart ist die *occasio*, die Gelegenheit. Wer es versäumt, sie rechtzeitig zu ergreifen, dem zeigt sie nicht mehr den prächtigen Schopf der Vorderseite, sondern einen kahlen Hinterkopf, an dem die tastende Hand ins Leere greift.

Der Rollkoffer des Cellisten ist ein Alltags-Utensil, wie es unzählige Reisende benutzen; unter der Hand des Romanciers wird er zum belebten Hündchen (Tschechow?) und mehr noch zur nachgeschleppten Last der occasio. Rückwärts reisend, erhebt der Held gleichsam Einspruch gegen die Fahrtrichtung, in welche ihn die Bahnfahrt fortbewegt, seine Haltung und Gebärde entspricht dem vom Sturm der Geschichte getriebenen Engel Walter Benjamins. Keine von diesen Assoziationen aber drängt uns der Text auf; er schildert die Ausfahrt von Basel nach Süden mit sparsamen Strichen und doch so nachdrücklich, daß sie bei jeder realen Zugfahrt auf dieser Strecke dem Leser unweigerlich wieder in den Sinn kommt.

Die Wegbewegung vom Ausgangsort ist ein guter, oft genutzter Anfang für Romanhandlungen. Rasch läßt sich Tempo gewinnen, der erwartungsvolle Blick des Lesers wie des Fahrgastes ist vorwärtsgewandt, und es gibt von vornherein einen guten Grund, gerade hier und jetzt mit dem Erzählen einzusetzen. Nach wenigen Augenblicken schon sind wir gemeinsam unterwegs, Lesen und Reisen fallen in eins, entführen in eine Kunstwelt, die nur auf Zeit Geltung hat, für die Fahrtdauer der Lektüre. »Vor den Zugfenstern war es winterlich geworden, die Juraketten lagen, wie unter Wasser, in fahlem Licht. Der Schaffner kam und sprach französisch, die Leserin grub zwei Fahrkarten aus ihrem Lederflickenbeutel, und als Leuchter dem Schaffner die seine hinhielt, begegnete er zum ersten Mal dem Blick der Frau. Sie hatte die Brille abgenommen und wiegte den Kopf.«<sup>2</sup> Dieser Romananfang ist eine Probe darauf, was schon kleine, unbedeutende Ortsveränderungen mit einem Reisenden anstellen können,

wenn er nur bereit ist, sich ihrem Rhythmus und ihrer Eigenwilligkeit zu überlassen. Das Wegfahren ist eine Geste der Öffnung, des Zulassens von unvorhersehbaren Ereignissen, sogar von Abenteuern vielleicht. Nach nicht einmal einer halben Stunde Fahrt haben Klima und Sprache gewechselt, und Leuchter sitzt einer Mitreisenden gegenüber, die ihn als Frau zu faszinieren beginnt. Sie ist eine Leserin: das bedeutet, sie führt, während sie in dem Gehäuse ihres Bahnabteils durch die Landschaft gleitet, noch eine weitere Rückzugswelt zweiten Grades mit sich. In ein Buch versenkt, kann die Leserin eine doppelte Entrückung durchleben. Von der Bahnfahrt wird sie durch wechselnde Kulissen und Stimmungen geführt, und kann zugleich sich in der artifiziellen Situation ihrer Lesewelt aufhalten.

Reisen heißt, im Zwiegespräch von äußerer Ortsveränderung und subjektivem Erleben unablässige Verwandlungen zu durchlaufen. Der Lektürevorgang gleicht, zumindest bei literarischen Texten, dem Vorgang räumlicher Entrückung darin, daß er seinen Passagier in steter, fortschreitender Bewegung durch eine Welt führt, die nicht diejenige des alltäglichen Lebens und seiner Verrichtungen ist. Voranblättern, weiß man nicht, was noch kommen wird; es sei denn, man springt unerlaubterweise bis ans Ende voraus, doch damit tut man sich meist keinen Gefallen.

In Adolf Muschgs Prosa gibt es, bei enormer Fülle und Vielseitigkeit, eine Reihe von durchdringenden, wiederkehrenden Themenkreisen und Grundmustern. Leichtfüßig treten die Liebesgeschichten hervor, mit gedrungenem Understatement setzen sich die Kriminalgeschichten ab; in ihrem Schnittpunkt liegen Beziehungstaten, die in Wort- und Satzkaskaden sich Bahn

brechen. Innere Unruhe, die zuerst sprachlich zu vibrieren beginnt, versteckt sich hinter den Fassaden einer meist zeitgenössisch und bürgerlich fixierten Normalität; so lange, bis Muschgs Phantasie sie dort findet und hervorholt. Nehmen wir an, Liebe und Verbrechen seien die Ausnahmen von der Regel, dann muß man ihre thematische Häufigkeit in den Geschichten von Adolf Muschg auffallend nennen. Aber wenn Revolverschützen oder Vampire die Szene beherrschen, dann ist das aber immer auch der Fehler derjenigen Ordnung, die vorher, ansonsten und außerhalb gilt. Ein weniger gefährliches unter den Grundmustern Muschgs scheint das *Reisen* zu sein, jene Form der Ortsveränderung, die nie nur Ortsveränderung ist, sondern auch das Anderswerden des oder der Reisenden bewirkt.

Unterwegs zu sein, sorgt nicht nur für eine deutliche Distanzierung von all dem, was Heim, Zuhause, Herkunft und Besitztum ausmacht. Die Fahrt selbst läßt, vor allem in den Abschnitten *zwischen* den bewährten Versorgungspunkten des sozialen Netzes, den Reisenden anfällig werden für Zwischenfälle und Störungen aller Art. *Noch ein Wunsch* verwickelt den Ich-erzähler gleich zu Beginn in die mißliche Lage einer Autopanne, die den Zeitablauf eines geplanten Rendez-vous' gründlich durcheinanderbringt. »Hinter mir leuchtete eine Tankstelle wie ein Schiff aus dem Dunst [...]. Ich konnte also telefonieren, Hilfe holen.«<sup>3</sup> Der Mann muß freilich, bevor ihm geholfen wird, ein demütigendes Ritual der abschätzigen Beurteilung durch den Tankwart und einen weiteren Kunden über sich ergehen lassen, die beide viel mehr von Autos zu verstehen scheinen als der hilflose Held dieser Geschichte.

Er hat, so geben ihm die beiden zu verstehen, im Vergleich zu ›richtigen‹ Schadensfällen nur ein Bagatelproblem. Als der Motor dann beim Anschieben umstandslos wieder anspringt, ist klar: Er muß jetzt für den Rest der Strecke unentwegt weiterlaufen, er darf nicht mehr ausgehen. »Ich durchfuhr Grenchen, Lengnau, Pieterlen, schneller, als die Tafeln erlaubten, verkrampfte mich, wenn sich ein gefühlloses Stück Lokalverkehr vor mich setzte. Es war der Zwang zur Ruhe, zum tiefen Atmen, der mich unruhig machte. Es konnte schon wieder zu spät sein, wenn ich auch nicht genau wußte, und mir jeden Gedanken daran verbot, wofür.«<sup>4</sup> Eine ganz gewöhnliche Autofahrt, ungewöhnlich allenfalls darin, daß sie zum Wiedersehen mit der ehemaligen Geliebten des Icherzählers führen soll, wird unversehens zum Abenteuer, zu einer Tour ins Offene. Das Problem mit dem Anlasser scheint auch den Erzählfluß zu Abschweifungen und Rückblenden zu zwingen, die den Geradeauslauf der Haupthandlung hemmen.

Der Abend wird spät und später, es dunkelt, und an ein Ankommen ist immer noch nicht zu denken. Das Ziel, ein Bauernhaus in einem kleinen Flecken des Schweizer Jura, irgendwo auf den rauen Höhenzügen, ist wiederum durch die Schwellensituation einer Sprachgrenze aus den gewöhnlichen Lebensumständen der Hauptfigur herausgehoben. Etwas Rätselhaft-Einschüchterndes verbindet sich mit jener Destination; etwas, das sich in ein Szenario des kleinen, leidenschaftlichen Seitensprungs nicht recht einfügen lassen will. Besonders schwierig gestaltet sich mit dem unzuverlässigen Motor die steile Betonsperre, die von Biel in den Jura hinaufführt. »Hinter dem Tunnelausgang

begann Enge, die Kulissen zogen sich zusammen, helle Jurawände, die Straße wurde zweispurig, blieb aber breit, verkam immer wieder zum Bauplatz. Rotweiße Latten, hohe Drahtzäune. Gleich mußte die Abzweigung kommen, Evilard oder Orvin. Ein Wasser rauschte ungestüm, oder meine Ohren; endlich der Wegweiser [...]. Taubenlochschlucht, entzifferte ich, Frinvillier, und auf französisch: Brücke gesperrt.«<sup>5</sup> *Noch ein Wunsch* ist eine Liebesnovelle aus jenen Zeiten, in denen die Devise von den »neuen Männern« umging: Männer, die sich in Frage stellen ließen, die nicht mehr alles unter Kontrolle haben mußten. Der Ich-erzähler fährt ganz offensichtlich mit flackerndem Motor und vollem Ernst mitten hinein in eine solche Situation. Immer obskurer wird das Gelände, es gewinnt fast schon bedrohliche Züge, als bei den zunehmend schlechteren Sichtverhältnissen und der nur provisorisch hergestellten Befahrbarkeit der Bergstraße sich die Schlinge dieser Hindernisse immer enger um den verhinderten Liebhaber zu legen droht.

Zu den bewunderungswürdigen Zügen der geschilderten Fahrten gehört, daß Muschg mit solchen topographisch aufgeladenen Erzählelementen der Schweizer Landschaft wieder jene Respektabilität eines ernst zu nehmenden, existentiellen Handlungsraums verschafft, die das im Selbst- und Fremdbild Helvetiens allzu lange gepflegte Niedlichkeits-Image so leichtfertig verspielt hatte. Starke Lebensläufe, große Gefühle, steiles Pathos: das ist nur etwas für die umliegenden Imperialstaaten, so wollte dieses Niedlichkeits-Image Schweizer wie Nichtschweizer glauben machen. Ein Land im Gehege des Diminutivs. Der Wohlstand, die Höflichkeit, das grundsätzliche Konsensprinzip sorgen

schon dafür, daß hierzulande keine großen Dramen passieren und niemand »Geschichten macht«. Gegen das Klischee rhetorisch zu protestieren, wäre so unnütz wie wirkungslos. Sinnfällig lassen sich die Schweizer Städte und Landschaften nur dann als bedeutende Handlungsräume würdigen, wenn ihre Geschichten Gestalt gewinnen, wenn unbedingte Erzähler wie Adolf Muschg ihnen Leben einhauchen.

Geschichten laden die Räume, in welchen sie spielen, mit Bedeutsamkeit auf. Was in einer bestimmten, geographisch identifizierbaren Gegend geschieht, geht ein in das Geschichten-Gedächtnis dieses jeweiligen Handlungsraumes. Umgekehrt aber geben die realen Landschaftsräume auch dem Erleben und Handeln der Figuren eine zusätzliche dramaturgische Dynamik. In den beiden erwähnten Textpassagen ist die allmähliche Verwandlung der jeweiligen männlichen Hauptfigur kaum zu trennen von dem Umstand, dass sie sich bei ihren Fahrten durch die Sprachgrenzregionen des Jura bewegen. Eine junge Schweizer Germanistin hat an der ETH Zürich unlängst ein Forschungsprojekt aufgenommen, das nach dem Wechselverhältnis von Literatur und Geographie fragt und die geographische Dimension literarischer Handlungsräume im Bezug auf einen beispielhaft herausgehobenen Schauplatz näher zu bestimmen versucht. Es ist der Innerschweizer Schauplatz der Berg- und Paßregion am Vierwaldstätter See, den das besagte Projekt in einem kartographischen Register von Handlungsvorgängen und Figurenkonstellationen systematisch zu erfassen und zu gliedern unternimmt.<sup>6</sup>

In dem jüngsten großen Roman Adolf Muschgs, *Kinderhochzeit*, geschieht der Aufbruch ins Unbekannte

in mehreren Etappen; eine Reise ins Wallis; eine Exkursion quer durch das ehemals zweigeteilte Deutschland bis an die östliche Grenze, ins schlesische Görlitz; ein griechischer Inseltraum, dessen Utopie eines Aussteiger-Daseins aus der 68er-Zeit unsanft in die Gegenwart katapultiert wurde. Das Finale aber, in dem die verschiedensten Handlungsfäden zusammenlaufen und auf eine fast magische Weise plötzlich ein Muster zu ergeben scheinen, hat Muschg den – vom Hochrhein her gesehen – hintersten Winkeln der Engadiner Bergwelt anvertraut. Die bis dahin getrennten Bewegungslinien der Hauptfiguren führen, ausgerechnet im tief verschneiten Januar, ins Val Müstair, wo mit der Klosterkirche und dem Hotel Chalavaina ein verwünschter Rückzugsort wartet und eine unbeschreibliche Verlockung ferner, fremder Klänge. Das Reisen und das Schreiben kommen auch darin überein, daß sie beide auf ihre Art Wunscherfüllungen bereiten können; die Wunscherfüllung zumal, die im sinnlosen Glück der opaken, schwer und dunkel tönenden Ortsnamen und Landschaftsbezeichnungen liegt. Der größte, geradezu hypnotische Zauber indes geht in diesem von mehreren Steigerungswellen aufgeschichteten Finale vom *God Tamagur* aus, dem höchstgelegenen Arvenwald Europas. Der Namensbann des Ortes ist vom Autor nicht zu verantworten, wohl aber das Findeglück, ihn erlauscht und durch seine erzählerische Einbettung vernehmlich und bedeutungsvoll gemacht zu haben. Dort ist es, wo sich, in einer äußersten Zumutung, die Muschg auch seinem Romanpublikum bereitet, die Spuren des Protagonisten buchstäblich im Nichts verlieren, in einem unauflösbaren Rätsel, so wie die Vorgeschichte der Handlung im moralischen Niemandsland zwischen

Nazideutschland und der neutral bis Komplizenhaft kooperierenden Schweiz begonnen hatte. »Wissen Sie, warum im *God Tamagur* keine Spur weiterführt?« »Weil er exakt denselben Weg, auf dem er gekommen war, zurückgegangen ist, in derselben Spur, Tritt für Tritt.«<sup>7</sup> Kann es sein, daß, bei aller Handlungsdynamik rapide wechselnder Schauplätze, des immer wieder erfolgten Zusammenpralls mehrerer Welten und der vehementen Sehnsucht, über Grenzen hinauszugehen, die entscheidenden Reisen in der Erzählwelt Adolf Muschgs die *Reisen rückwärts* sind? Bewegungen, die wie der Lesevorgang etwas immer und immer wieder nachbuchstabieren, was wir als Spur erkennen, weil wir genau diesen Textweg schon einmal gegangen sind?

<sup>1</sup> Adolf Muschg: *Eikan, du bist spät*. Frankfurt/Main 2005, S. 12.

<sup>2</sup> *Eikan, du bist spät*, S. 27.

<sup>3</sup> Adolf Muschg: *Noch ein Wunsch*. Frankfurt/Main 1979, S. 7.

<sup>4</sup> *Noch ein Wunsch*, S. 16f.

<sup>5</sup> *Noch ein Wunsch*, S. 35f.

<sup>6</sup> Barbara Piatti: *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumpfantasien*. Göttingen 2008.

<sup>7</sup> Adolf Muschg: *Kinderhochzeit*. Frankfurt/Main 2008, S. 514.